

# 小学校音楽教育における伴奏形態の研究

津 田 俊 子

## 1. 研究の目的と方法

小学校音楽教材の伴奏形態に関する研究は、これまで等閑視されてきた。明治時代の文部省唱歌の伴奏や、安易な伴奏が旧態依然として使用され、教育現場では一部に不満を抱く者があっても、積極的に改善し、伴奏における表現の充実と質的向上を目指そうとする機運が熟す段階には至っていない。その背景には、伴奏は完成された音楽作品の一部であり、演奏者や指導者が恣意に編曲、改作することは邪道であり、原作の意図を曲解しかねないとする原典尊重の考えが潜在しているように思われる。しかしながら、現行の教科にに使われている伴奏の多くは様々な形態に書き改められている。また、教科書出版に当って、文部省の指示する必修の共通教材にどのような伴奏を付けるかは、多くの教科書出版社が競って工夫を凝らすところでもある。教科書の補助としての指導書の付録に簡易な伴奏から原曲に近いものまで、奏法上の難易を考慮しての幾通りかの伴奏が掲載されることすらある。(譜例1)

### 譜例 1

原 曲

mf

1 う み は ひ ろ い な  
2 う み は お お な み  
3 う み に お ふ ね を

mf legato

A 社

♩ = 88

mf

1 う み は ひ ろ い な  
2 う み は お お な み  
3 う み に お ふ ね を

B 社



C 社



安易な伴奏形態が氾濫するなかで、伴奏そのものの音楽的意味、つまり、その音楽の表現内容に不可欠な要素としての伴奏本来の意味を問い直す必要があるだろう。本稿は、まず伴奏の音楽的意味を考察し、その音楽的構造的な性や音楽的表現性の観点から伴奏を形態的に分類する。広く音楽作品全般に見られる伴奏形態の分類を研究の前提にしているのは、教材に見られる伴奏形態分析の一方法となるからである。

## 2. 伴奏形態の分類

伴奏形態は音楽文化圏や、その時代の音楽様式そのものと深く関わっているが、伴奏という概念は、そもそも音楽文化がポリフォニー形成期から生じたものと推察できるが、定義的には、複声部相互の主従関係に基づく調和の概念と見ることができる。そこには互いに対置する二元性が存在しなければならない。古代の単声音楽やアジアの音楽に見られるヘテロフォニーには、伴奏の概念は極めて稀薄であると言える。また非ヨーロッパ音楽における単旋律に打楽器を交じえた原始的なものや、多人数での唱合に微分的な複線の縫れが見出されるにしても、その混合的な音響現象を即、伴奏と見做すのは疑義が生じるであろう。本研究は伴奏という概念を音楽構造の中に明確に成熟させていったヨーロッパ音楽の時代様式として捉えたい。

伴奏形態の分類に当っては、音楽作品の一部を形成する伴奏そのものも、創造的な領域に属し、作家の個性的表出度が高く、オリジナリティを有するが故に、研究の究極は作家研究に依存しなければならない。しかし本研究の伴奏形態の分類という主旨からは、個々の作家論に傾斜することなく、広く伴奏形態を抽出し、音楽様式の歴史的観点と伴奏の音楽構造上の分析とによって伴奏形態を分類するのが妥当と考える。

伴奏という概念がヨーロッパの音楽様式の中に明確に位置付けられたのは、ポリフォニー様式からホモフォニー様式に移行する十七世紀後半以降と考えられるが、十六世紀以前のポリフォニー

様式による多声音楽の隆盛期においても、ホモフォニックな合唱曲に主声部と伴奏的ないしは補填的声部が併存するものもある。(譜例2)

譜例 2

Claudio Monteverdi ( 1567 —1643 )  
Madrigal「Lasciatemi Morire」より

創作曲以外の民衆的舞曲には舞曲特有のリズムを打楽器が受け持ったり、他の楽器で主旋律を支えたり、補充したものは多く散在している。民衆によって伝承された舞曲の演奏に見られる伴奏そのものが、ホモフォニー音楽の普及後、譜例 3

後世の伝承者によって徐々に編作されたとも考えられ、その舞曲成立時に、現行の伴奏形態が存在していたと断定することはできない。しかし、元来舞曲自体が保持している特有のリズム形(譜例3)から推察して、舞曲が何らかの演奏方法に伴奏的な要素を持っていたと思われる。

Augustus Nörmiger ( 1589 ? )  
「Der Karabe」より

伴奏様式を明確に確立させていった要因としては、ホモフォニー様式の台頭と相俟って、器楽様式の成立条件に深く関わっていると考えられる。ホモフォニックな器楽様式が充実していくのは十七世紀以降であるが、器楽の黎明期には世俗的な舞曲が中心であり、時には多声合唱曲の模倣をして、様々な方法で試行錯誤的狀況を呈し、その後、ポリフォニーからホモフォニーへの過渡期に至って伴奏的機能が明確になっていった。

#### ④コラル的形態(和音伴奏形態)

ホモフォニー様式は主旋律の重視に傾き、声部進行の尊重や、各声部の独立性、その対立性は希薄になる。譜例4はコラル旋律に和声的充填を施したものであるが、主旋律声部に重点

を置き、他の声部は伝統的な四声部書法をとっているものの、各声部の独立性や、対位法的性格は控えられ、もっぱら主旋律に奉仕する声部として主旋律の背景を形成する役割を担っている。

ホモフォニー音楽を明確に打ち出した最初の様式はコラールであろう。そこには三和音の意識的な形成とともに、和音の機能性の確立と低音に位置して和音形成の音響的基盤となる倍音列の基音が和音組織の重要な原理を内包するようになる。つまり、和音の三機能（Tonic, Dominant, Subdominant）と三和音の根音（root tone）である。従ってホモフォニー音楽の成立の条件として

は、三和音形成過程（ホモフォニー音楽以前にも三和音的傾向は存在する）における根音進行の優位性と音楽的三機能（Tonic, Dominant, Subdominant）の確定度合によると言える。コラールの特徴には主旋律の重視と主旋律に対する他声部の充填的役割をあげることができるが、こうした音楽構造を有する伴奏形態をコラールに由来していることから、コラール伴奏形態と名付け分類する。（註一）（譜例5）

（註一）Arnold Schoenberg  
の Models for beginners in  
Composition の著者はこの種  
の伴奏をコラール形と名付けて  
いる。

### ㊤対位法的形態

伝統的なポリフォニー書法による伴奏形態として分類されるのは、独奏（唱）声部に対する

伴奏声部自体が極めて精緻なポリフォニー的テクスチュアを有し、単なる補填的な声部ではなく、両者が対等に機能する構造を持つものである。（譜例6）

### ㊦半対位法的形態

対位法的形態と和声的（補填的）形態とを結合したのが半対位法的形態（疑似対位法的形態）である。（譜例7）

### ㊧対旋律的形態

譜例 4



Johann Sebastian Bach (1685 — 1750 )  
Chorale, Christ lag in Todesbanden  
Cantata No. 4 より

譜例 5



L. V. Beethoven  
Piano trio op. 97. 第3楽章  
より

譜例 6



J. S. Bach : Canon in Einklang より

伴奏声部が独奏（唱）声部を和声的に補填しながら、伴奏声部に主旋律に対する新たな対旋律を織り込むことがある。（譜例8）独奏（唱）声部の主旋律と伴奏声部の対旋律との関係は必ずしも対等ではなく、対旋律の性格、つまり主旋律を支える補助的旋律性を具備していなければならない。もし対等に機能するものであれば、対位法的形態の範疇に入れられるべきである。

#### ㊦ 拍節的形態

音楽的時間の単位（小節）によって周期的時間性を組織化していくのは、ほぼホモフォニー音楽の形成期と合致するが、伝承的な舞曲などの世俗音楽には、はやくから拍節的兆候は現れていたと見るべきであろう。拍節法の周期性を伴奏に用いたのが拍節的伴奏形態である。（譜例9）

#### ㊦ 拍節的変容形態

拍節的伴奏形態の最も単純なものは拍節にもとづく伴奏音形と拍子とが完全一致したものである。その拍節の規則正しい反復からくる単純性を回避しようとする様々な変容が考えられてきた。変容方法には拍節の拡大や分割、あるいは拍の倒置（Syncopation）などがある。譜例10は独唱声部の拍節的な分割に対し、伴奏声部は半拍づれの倒置的拍節法がとられている。

#### ㊦ 分散和音的形態

伴奏様式を華麗に飾っていったのは分散和音（arpeggio）の出現である。和音の分散的使用は三和音形成過程で多くの楽曲の中で散見されるが、伴奏形態として初めて使用したのはアルベルティ（Domenico Alberti, 1710—1740）とされている。（譜例11）

#### 譜例 7



L. V. Beethoven : Fidelio より

#### 譜例 8



F. Suhbert : Auf dem See ( op. 92—2 より)

#### 譜例 9



F. Chopin : Noctune op. 37 —1 より

一般にアルベルティ・バスと呼ばれている分散和音による伴奏形は、鍵盤音楽（特にハープシコード）の隆盛にともない、鍵盤音楽特有の音形として発展してきたが、古典派、ロマン派の作曲家たちは、さらに様々な応用発展を試み創造豊かな伴奏形態を生み出したのである。

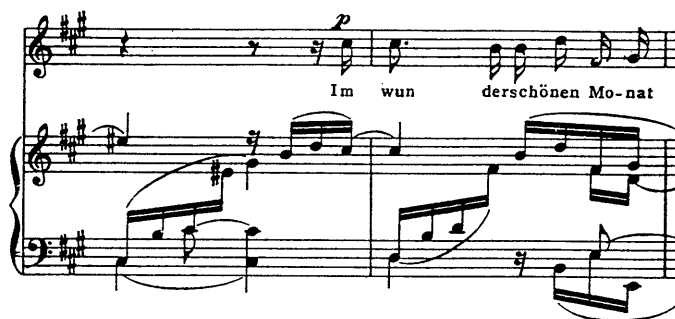
# ㊦分散和音的変容形態

分散和音の構成音を転位的に変化させ、音の多彩化をはかったのはロマン派の作曲家たちであった。譜例12は転位音（掛留音）を巧みに用いて分散和音形に深い陰影を与えている。

## ①旋律性を持つ分散和音的形態

分散和音を転位音的な変化をもたせる方法には、譜例13の掛留音のほかに、経過音、逸音、倚音等を用いて極めて多様な変形が可能である。また、分散和音的形態や分散和音的変容形態の中に旋律性を包含する形態がある。（譜例13）

### 譜例 12



R. Schumann : Dichterliebe より

### 譜例 10



F. P. Tosti

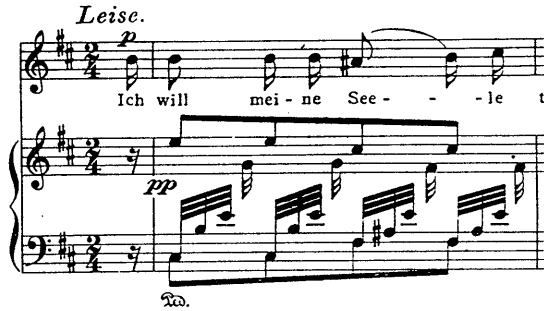
L' Ultima canzone より

### 譜例 11



D. Alberti : Sonata VI より

譜例 13



R. Schumann : Ich will meine Seele tauchen より

譜例 14



F. Chopin : Polonaise op. 40. No. 1 より

⊗定形リズムを持つ形態

ワルツ、ガボット、マズルカ、メヌエット、行進曲、ポルカ、あるいは通俗的なマンボ、ビギン、タンゴ、ロック、チャチャチャなど、その舞曲や楽曲特有のリズムを伴奏形態に取り入れたものを定形リズムを持つ形態として分類する。譜例14はポロネーズの定形リズムを伴奏形態にしている一例であり、特徴的なリズム形を伴奏に用いる方法は広範囲に活用されている。

譜例 15



R. Schumann : Im Rhein, im heiligen Strome より

⑩性格的形態

伴奏形態そのものが表現性を高め、独創的な技巧が駆使されるようになるのは、ロマン主義音楽の時代に入ってからである。楽曲のある情景を描写的、あるいは暗示的に描出したり、楽曲の詩的内面性や楽曲の様々な情緒を伴奏で表現しようとしたものである。この種の伴奏を性格的形態として分類する。譜例15のシューマンの「聖なる流れ、ラインに」の下行音形と頻発する不協和音には悲劇的な運命を予感させているし、譜例16の諸井誠の「バガテルⅠ」

譜例 16

(♩ = 84)

しろい しかく  
Shi-ro-i Shi-ka - ku

諸井誠：ある種のバガテル（北園克衛作詞）より

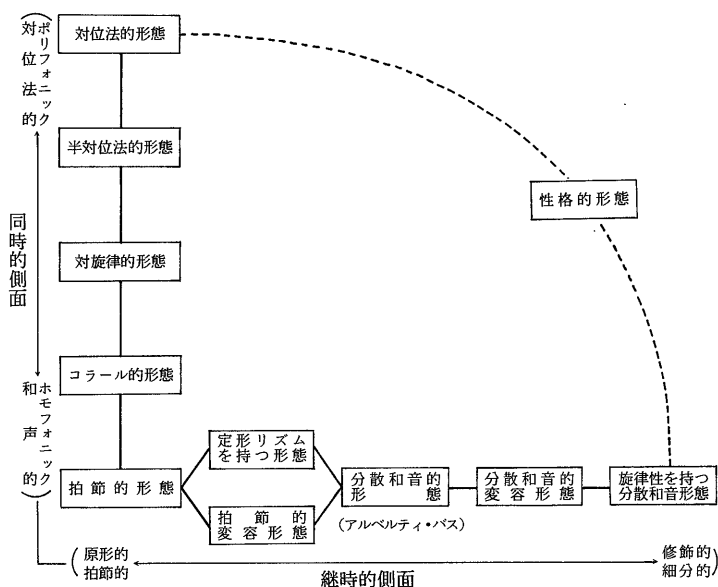
は十二音技法が適応されているものの、伴奏の曲想は軽く、洒落た零囲気を醸成している。これらは性格的形態の一例にすぎない。

伴奏はその演奏媒体によって書法は異なり、形態にも多少差異が生じることは確かである。しかしながら、合奏伴奏とピアノ伴奏では伴奏書法において相違があるものの、音楽構造上から見た場合、演奏媒体の性能や制約によって規制を受けることはあっても、本質的な構造性には変わりはない。本稿は不用な推論の複雑さを避けるために、鍵盤楽器の伴奏形態に限定しているが、他の演奏媒体にも通用するものである。分類した伴奏形態を構造的観点で分析し、要約すると次頁の図表（一）のようになる。

図表（一）の縦軸は音構成の垂直的側面（音の同時性の現象）、横軸は音の時間性を図解標示したものである。これはあくまでも便宜的な図解であり、厳密に一線を画するものではない。たとえば分散和音形態に半対位法的要素を組み込むこともあり、それぞれの特徴的な構造を併合されることも多い。性格的伴奏形態は図の遠心に位置付けたのは、最も創造的な産物であり、究極的に達成されるという意味合いからである。だからと言って形態によって芸術性が言々されるべきものではなく、原形的な和音的形態においても創作者の創意や独創性によって高い芸術性が付与されていることも多いのである。



図表 (一)



### 3. 共通教材（小学校）の伴奏形態

小学校音楽科の共通歌唱教材で用いられている伴奏形態はどのようなものか、その構造を分析し、その傾向を明らかにすることは伴奏教材のあり方を究明する一助となろう。共通教材に用いられている伴奏形は教科書出版社によって異なるため、本稿では代表的な四社（以下ABC社）を選択し、学習指導要領が規定する全学年通して計18曲が分析の対象となる。

まず用いられている伴奏形を前記の様式分類によって分析し、その様式の傾向を明らかにすると表（二）のようになる。

伴奏自体、その楽曲に固有のものであり、原曲伴奏（あるいは原曲伴奏に匹敵するまでに定着してきたもの）そのままを採用していることが多いが、新しく伴奏編曲の手が加えられたものもある。共通教材に見られる伴奏形態の傾向としてはコラール形態が最も多く、拍節的形態、アルベルティ・バス形態のものが数曲あるに過ぎない。コラール形態を中心に三種の伴奏形態が用いられ、コラール形態の変化としては拍節二分割による刻みや、コラール声部の内部変換（註）による修飾が特徴的であり、その内部変換的修飾はバス声部に集中するが、ソプラノ声部（主旋律）やテノールとバスにも適用されている。

（註）内部変換による修飾とは、同一和音内での和音構成音を変換することを言う。変換音は弱拍に起るため音の歴時は細分され修飾的效果が生じる。この内部変換という用語は和声Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ（音楽之友社発行）での使用と同義語であり、本稿においても同じ意味で使用している。

## 小学校音楽教育における伴奏形態の研究

表3は表2の伴奏形態を詳細に検討を加え構造要素を分析したものである。伴奏の素材である和音の種類、及びその転回指数、リズム形態、分散和音の構成方法を曲ごとに明らかにしたものである。分散和音形態を含まない伴奏は横線で示した。

和音の種類は主要三和音の外に副Ⅴの和音（ $\frac{V}{V_7}$   $\frac{IV}{V_7}$   $\frac{VI}{V_7}$  表3の○印）三種が使われ、Ⅵ（□印）、Ⅱ<sub>7</sub>の和音（□印）、Ⅰ<sup>2</sup>—Ⅴの終止、第二転回和音等もかなり厳格な和声法に基づいていると言える。リズム形と分散和音形態はかなり類型的なものが多く、その変化が乏しいのも、原曲そのものがコラール様式が多いことにも起因するように推察される。この点、豊かな音楽体験をもたらし、児童の心情を踏まえて、真に児童の創造性を開発するためには、伴奏形態を含めて現行の教材の研究を深め、改善策を思考していく必要がある。

### 参考文献

クルト・ザックス、ヤーブ・クンスト共著『音楽の源泉』（音楽之友社）

エドモン・コステール（小宮徳文訳）『和声の変貌』（音楽之友社）

指導書 音楽科編（文部省）

小学校音楽教科書 指導書（教育芸術社、音楽之友社、教育出版社、東京書籍）

標準音楽辞典（音楽之友社）

表 2

	曲 名	作曲者	A 社	B 社	C 社	D 社	原曲伴奏形態
1 年	註 <sup>1)</sup> (ひらいたひらいた)	わらべうた	—	—	—	—	—
	う み	文部省唱歌	○註 <sup>2)</sup>	○	○	○	コラール(3声)形態 (一部分散和音)
	ひ の ま る	文部省唱歌	○	○	○	○	拍節的(4声)形態
2 年	(かくれんぼ)	わらべうた	—	—	—	—	—
	タやけこやけ	草 川 信	○	○	○	○	拍節的(4声)2分割形態
	春 が き た	文部省唱歌	○	○	○	○	アルベルティ・バス形態
3 年	春 の 小 川	文部省唱歌	○	○	○	○	拍節的形態(二声部の内部変換修飾)
	(う さ ぎ)	日 本 古 謡	—	—	—	—	—
	ふ じ 山	文部省唱歌	○	○	○	原曲の一部を分散和音化	コラール(4声)形態
4 年	(さくらさくら)	日 本 古 謡	—	—	—	—	—
	も み じ	文部省唱歌	○	○	分散和音的形態	分散和音的形態 (下行経過音)	コラール(4声)形態 (バスの修飾化)
	と ん び	梁 田 貞	分散和音的形態 (メロディ含まず・トリル有り)	分散和音的形態 (メロディ含む・トリル有り)	分散和音的形態 (メロディ含まず・トリル有り)	アルベルティ・バス形態 (メロディ含む)	原 曲 不 詳
5 年	(子もり歌)	日 本 古 謡	—	—	—	—	—
	冬 げ し き	文部省唱歌	原曲の一部を分散和音化	○	○	○	コラール(3声)形態 (バスは内部変換的修飾)
	ス キ ー の 歌	文部省唱歌	○	○	○	○	コラール(4声)形態 (テナー・バス声部2分割)
6 年	お ぼ ろ 月 夜	文部省唱歌	○	○	○	○	コラール(3・4声)形態
	か り が わ た る	文部省唱歌	○	○	○	○	コラール(4声)形態 (下総△一編曲)
	ふ る さ と	文部省唱歌	○	○	三・四声体の内部変換的修飾	○	コラール(3声)形態 (メロディ内部変換的修飾)





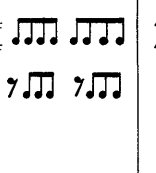




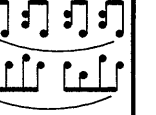
(註) 1) わらべうた・日本古謡は、日本旋法のため除外する。

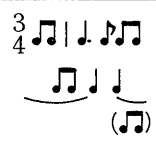
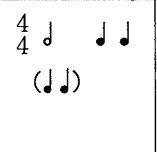


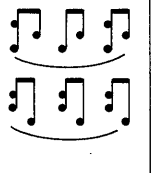
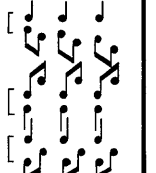
2) ○印は原曲伴奏を示す

表 (三)

学年 構造 曲 名	1 年		2 年		
	う み(原曲)	ひのまる(原曲)	夕やけこやけ (原曲)	春がきた(原曲)	春の小川(原曲)
和音の種類 (註)	I I <sup>1</sup>	I I <sup>1</sup>	I I <sup>1</sup>	I	I I <sup>1</sup>
	IV	IV IV <sup>1</sup> II	IV IV <sup>2</sup>	IV <sup>2</sup>	IV IV <sup>1</sup>
	V V <sub>7</sub> V <sub>7</sub> <sup>1</sup>	V V <sup>1</sup>	V <sub>7</sub> I <sup>2</sup> V <sub>7</sub>	V <sub>7</sub> V <sub>7</sub> <sup>1</sup> V <sub>7</sub> <sup>2</sup>	V <sup>1</sup> V <sub>7</sub> <sup>1</sup> (V-IV進行有り)
リズム形	$\frac{3}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	$\frac{2}{4}$ ♩ ♩	$\frac{2}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩	$\frac{4}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	$\frac{4}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
分散和音形		—			

			5 年		
とんび(B社)	とんび(C社)	とんび(D社)	冬げしき(原曲)	冬げしき(A社)	スキーの歌(原曲)
I I <sup>2</sup> $\boxed{\text{VI}}$	I I <sup>2</sup> $\boxed{\text{VI}}$	I I <sup>2</sup> $\boxed{\text{VI}}$	I I <sup>1</sup> $\boxed{\text{VI}}$	I I <sup>1</sup> $\boxed{\text{VI}}$	I I <sup>1</sup> $\boxed{\text{VI}}$
IV			IV $\boxed{\text{II}}$	IV	II <sup>2</sup>
V V <sub>7</sub> <sup>1</sup> I <sup>2</sup> V <sub>7</sub>	V <sub>7</sub> <sup>1</sup> I <sup>2</sup> V <sub>7</sub>	V <sub>7</sub> <sup>1</sup> I <sup>2</sup> V <sub>7</sub>	V V <sub>7</sub> <sup>1</sup> V <sub>7</sub> V <sub>7</sub> <sup>1</sup>	V V <sub>7</sub> <sup>1</sup> V <sub>7</sub> I <sup>2</sup> V <sub>7</sub>	V V <sub>7</sub> <sup>1</sup> V <sub>7</sub> V <sub>7</sub> <sup>1</sup> I <sup>2</sup> V <sub>7</sub>
$\frac{4}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ (♩ ♩ ♩)	$\frac{4}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	$\frac{4}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	$\frac{3}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ (♩ ♩)	$\frac{3}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ (♩ ♩)	$\frac{4}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
			—		—

3 年		4 年			
ふじ山(原曲)	ふじ山(D 社)	もみじ(原曲)	もみじ(C 社)	もみじ(D 社)	とんび(A 社)
I I <sup>1</sup> $\boxed{\text{VI}}$	I I <sup>1</sup> $\left(\text{V}_{\text{V}_7}^{\text{IV}}\right)$ $\boxed{\text{VI}}$	I I <sup>1</sup>	I $\boxed{\text{VI}^1}$	I I <sup>2</sup>	I I <sup>2</sup> $\boxed{\text{VI}}$
IV IV <sup>1</sup> IV <sup>2</sup> $\boxed{\text{II}_7^1}$	IV IV <sup>2</sup>	IV II <sup>1</sup> $\boxed{\text{II}_7^1}$ $\left(\text{V}_7^{\text{VI}}$ $\text{V}_9^{\text{VI}}$	IV <sup>2</sup>	$\left(\text{V}_{\text{V}_7}^{\text{V}}\right)$	IV
V V <sub>7</sub> $\text{V}_7^1$ I <sup>2</sup> V	V V <sub>7</sub> V <sub>7</sub> <sup>1</sup> I <sup>2</sup> V <sub>7</sub>	V I <sup>2</sup> V	V V <sup>1</sup> V <sub>7</sub> V <sub>7</sub> <sup>1</sup> I <sup>2</sup> V	I <sup>2</sup> V <sub>7</sub>	V V <sub>7</sub> V <sub>7</sub> <sup>1</sup> I <sup>2</sup> V <sub>7</sub>
					
—		—			

6 年			
おぼろ月夜(原曲)	かりがわたる (原曲)	ふるさと(原曲)	ふるさと(C 社)
I I <sup>1</sup> $\boxed{\text{VI}}$	I I <sup>1</sup> I <sup>2</sup>	I I <sup>1</sup>	I I <sup>1</sup> I <sup>2</sup> $\boxed{\text{VI}}$
IV $\boxed{\text{II}_7^1}$ $\left(\text{V}_{\text{V}_7}^{\text{V}}\right)$	IV IV <sup>1</sup>	IV <sup>1</sup> II II <sup>1</sup>	IV IV <sup>1</sup> II $\boxed{\text{II}_7^1}$
V V <sub>7</sub> V <sub>7</sub> <sup>1</sup> I <sup>2</sup> V <sub>7</sub>	V V <sub>7</sub> <sup>2</sup> V <sub>7</sub> <sup>3</sup> I <sup>2</sup> V <sub>7</sub>	V V <sub>7</sub> <sup>1</sup> V <sub>7</sub> <sup>2</sup> V <sub>7</sub> <sup>1</sup> V <sub>7</sub> <sup>2</sup>	V V <sub>7</sub>
			
—	—		

(註)

和音の表示方法は  
和声Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ  
(音楽之友社発行)で  
使われている  
和音記号を使った。